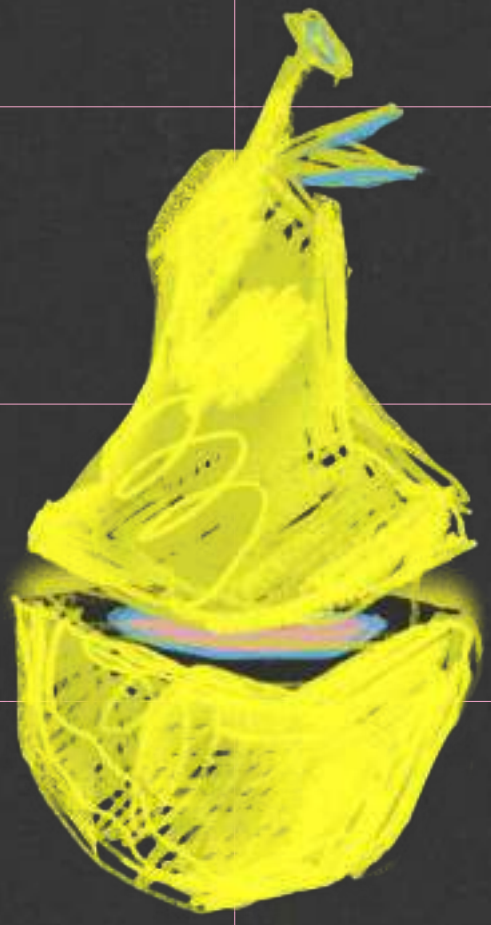
PUSH PIN Studios

Il design multiforme
e poliedrico



Domitilla
Cola

Electa

Domitilla Cola

Questo catalogo raccoglie una serie di opere che rappresentano un dialogo personale e creativo con l'eredità visiva dei Push Pin Studios, collettivo che ha rivoluzionato il linguaggio grafico del XX secolo con uno stile ironico, colto e profondamente eclettico.

Le immagini qui presentate non sono semplici riproduzioni, ma interpretazioni libere e consapevoli, realizzate attraverso il mio sguardo contemporaneo. Ogni opera è frutto di un processo di studio, rielaborazione e trasformazione, in cui ho cercato di mantenere vivo lo spirito sperimentale e la forza comunicativa dei lavori originali, pur rimanendo fedele alla mia identità visiva.

Per rispetto dell'intellettualità e della storia dei Push Pin Studios, ogni riferimento è dichiarato con trasparenza. Questo progetto non vuole appropriarsi, ma piuttosto omaggiare e attualizzare un patrimonio visivo che continua a ispirare generazioni di artisti e designer.

Andrea Rauch, Korinna Kelter

Push Pin Studios.
Il design multiforme e poliedrico

Andrea Rauch, Korinna Kelter

Il design multiforme e poliedrico

PUSH PIN Studios

Electa

Andrea Rauch, Korinna Kelter

12 aprile 2025 — 29 giugno 2025

Palazzo Esposizioni Roma

Il design multiforme e poliedrico

PUSH PIN Studios

Electa

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana Sergio Mattarella

Con il patrocinio di

Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo
Ministero Istruzione, Università e Ricerca

Provincia di Roma

Assessorato alle Politiche Culturali

Regione Lazio

Assessorato alle Politiche Culturali

Roma Capitale

Roberto Gualtieri
Sindaco

Flavia Barca
Assessore alla Cultura, creatività e promozione artistica
Councillor for Culture, Creativity and Artistic Promotion

Paolo Serafini
Sovrintendente Capitolino ai Beni Culturali
Sovrintendente Capitolino for Monuments and Cultural Properties

Rita Bernini Pozzi
UO Musei Archeologici e Polo Grande Campidoglio
Coordinamento, valorizzazione e comunicazione attività della struttura
Development and Communication Coordinator

Organigramma

Coordinamento tecnico amministrativo e organizzativo della struttura
Museum Activities Coordinator
Nome Cognome

Amministrazione
Administration

Nome Cognome
Documentazione video
Video documentation
Nome Cognome

Ufficio collezione e conservazione
Conservation office
Nome Cognome
Nome Cognome
Nome Cognome

Didattica
Education
Nome Cognome
Nome Cognome

CRDAV — Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive
CRDAV — Visual Arts Research and Documentation Centre

Biblioteca, fototeca, archivio
Library, photo library, archive
Nome Cognome

Ufficio valorizzazione
Nome Cognome, Nome Cognome, Nome Cognome

Progetti speciali
Special projects
Nome Cognome, Nome Cognome

In collaborazione con ZÈTEMA

Segreteria di Direzione
Directors Assistant
Nome cognome

Coordinamento tecnico amministrativo e organizzativo della struttura
Museum Activities Coordinator
Nome Cognome
Nome Cognome
Nome Cognome

Ufficio mostre
Exhibitions Office
Nome Cognome
Nome Cognome
Nome Cognome

Programma Artisti in residenza
Artists in Residence Program
Nome Cognome

Redazione
Editorial Office
Nome Cognome

Traduzioni
Translation
Nome Cognome

Ufficio stampa e comunicazione
Press and Communication Office
Nome Cognome
Nome Cognome

Relazioni esterne
External Affairs
Nome Cognome
Nome Cognome

Un ringraziamento speciale a tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo progetto
A very special thanks all those who contributed to the realization of this project

Marianna Agliottone, Lucia Amara, Elisabetta Biestro, Francesca Blandino, Simona Caraceni, Marco Castellazzi, Flavia Chiavaroli, Hélène de Franchis, Free Home University, Andrea Galvani, Martina Gambillara, Davide Gasparotto, Marco Enrico Giacomelli, Lodovico Lindemann, Helga Marsala, Stefano Monti, Raffaella Pellegrino, Giulia Pezzoli, Luigi Prestinenza Puglisi, Roberto Pugliese, Giulia Roncucci, Federica Russo, Francesco Sala, Irene Sanesi, Marta Santacaterina, Marco Senaldi, Valentina Tanni, Emanuela Termine, Arianna Testino, Serena Vanzaghi, Sara Venturini

Copertina

Cover
Autore, nome opera o altro, anno

Progetto grafico

Graphic Layout
Nome Cognome

Stampa

Printed by
Nome tipografia, Roma 2025

Amici di Roma Capitale

Presidente
President
Nome Cognome

Assistente esecutivo
Executive Assistant
Nome Cognome
Nome Cognome
Nome Cognome

Segreteria
Secretary
Nome Cognome
Nome Cognome

Sostenitori di Roma Capitale
Partner Roma Capitale
Nome Cognome
Nome Cognome
Nome Cognome
Nome Cognome
Nome Cognome

Nome Cognome
Nome Cognome
Nome Cognome
Nome Cognome
Nome Cognome
Nome Cognome
Nome Cognome
Nome Cognome
Nome Cognome
Nome Cognome

Crediti fotografici

Photo credits
Advanced vehicle Developments
Akg-images, Berlino
Alchimia, Milano spa
Archivio storico Piaggio
Arflex International SpA, Giussano
Cassina Spa, Meda
Fondazione 3m Italia, Catania
Lego Company SpA, Milano
Knoll International Italia, Milano
Muji, London
Muso di Storia della fotografia Fratelli Alinari, Firenze
Poltrona Frau, Tolentino
Tecno SpA, Varedo
Zanotta Spa, Nova Milanese
Advanced vehicle Developments
Akg-images, Berlino
Alchimia, Milano spa
Archivio storico Piaggio
Arflex International SpA, Giussano
Cassina Spa, Meda
Fondazione 3m Italia, Catania
Lego Company SpA, Milano
Knoll International Italia, Milano
Muji, London
Muso di Storia della fotografia Fratelli Alinari, Firenze
Poltrona Frau, Tolentino
Tecno SpA, Varedo
Zanotta Spa, Nova Milanese

Sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Italiana

ROMA CAPITALE
Assessorato alle Politiche Culturali e della Comunicazione

EVR

Zètema progetto cultura

In collaborazione con

REGIONE LAZIO

PROVINCIA DI ROMA
Assessorato alle Politiche Culturali

Main sponsor

acea

GENERALI

Sponsor

vodafone

accenture
High performance. Delivered.

atac

Fondazione Compagnia di San Paolo

Sponsor tecnici

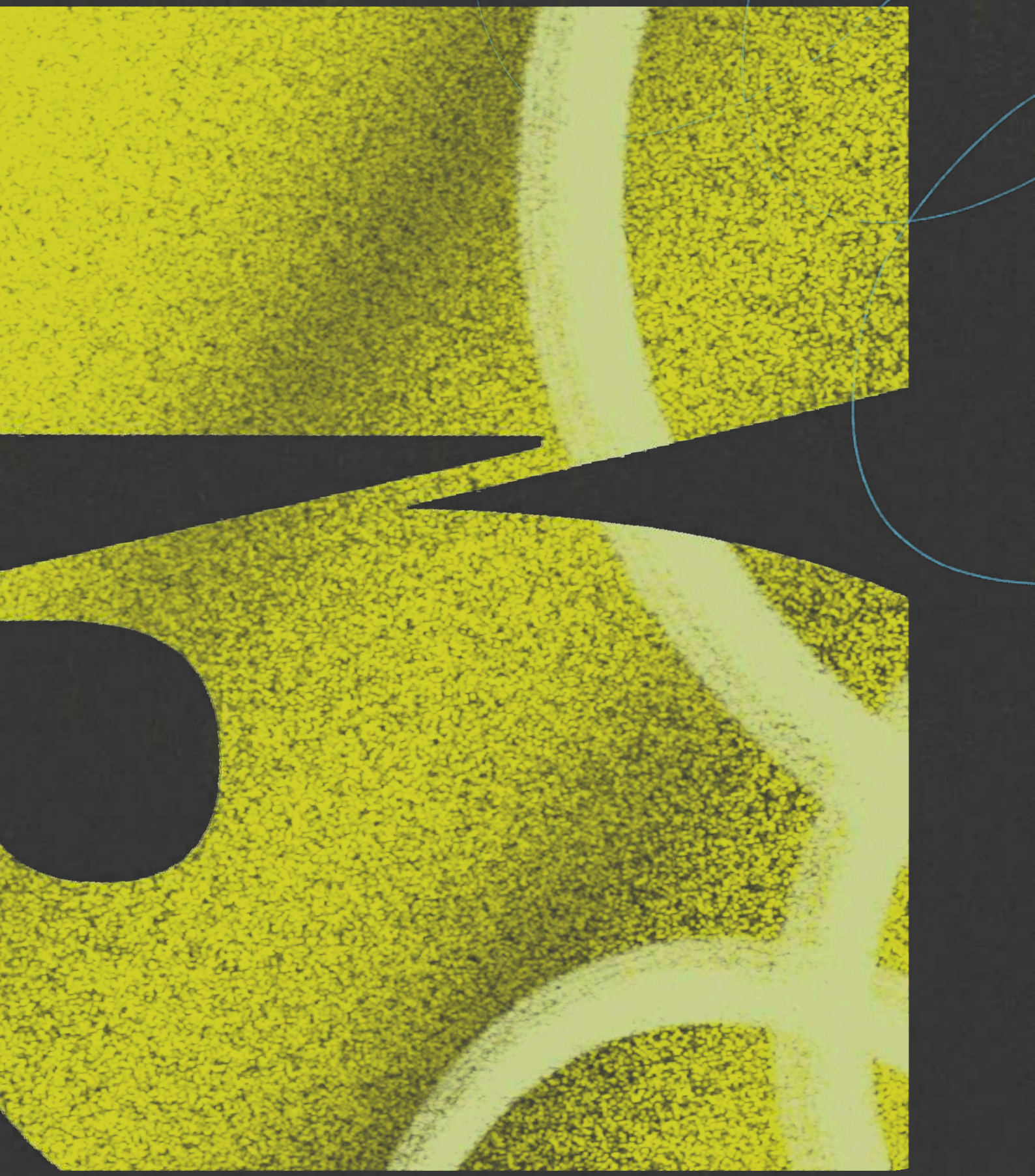
TRENITALIA
GRUPPO FERROVIE DELLO STATO

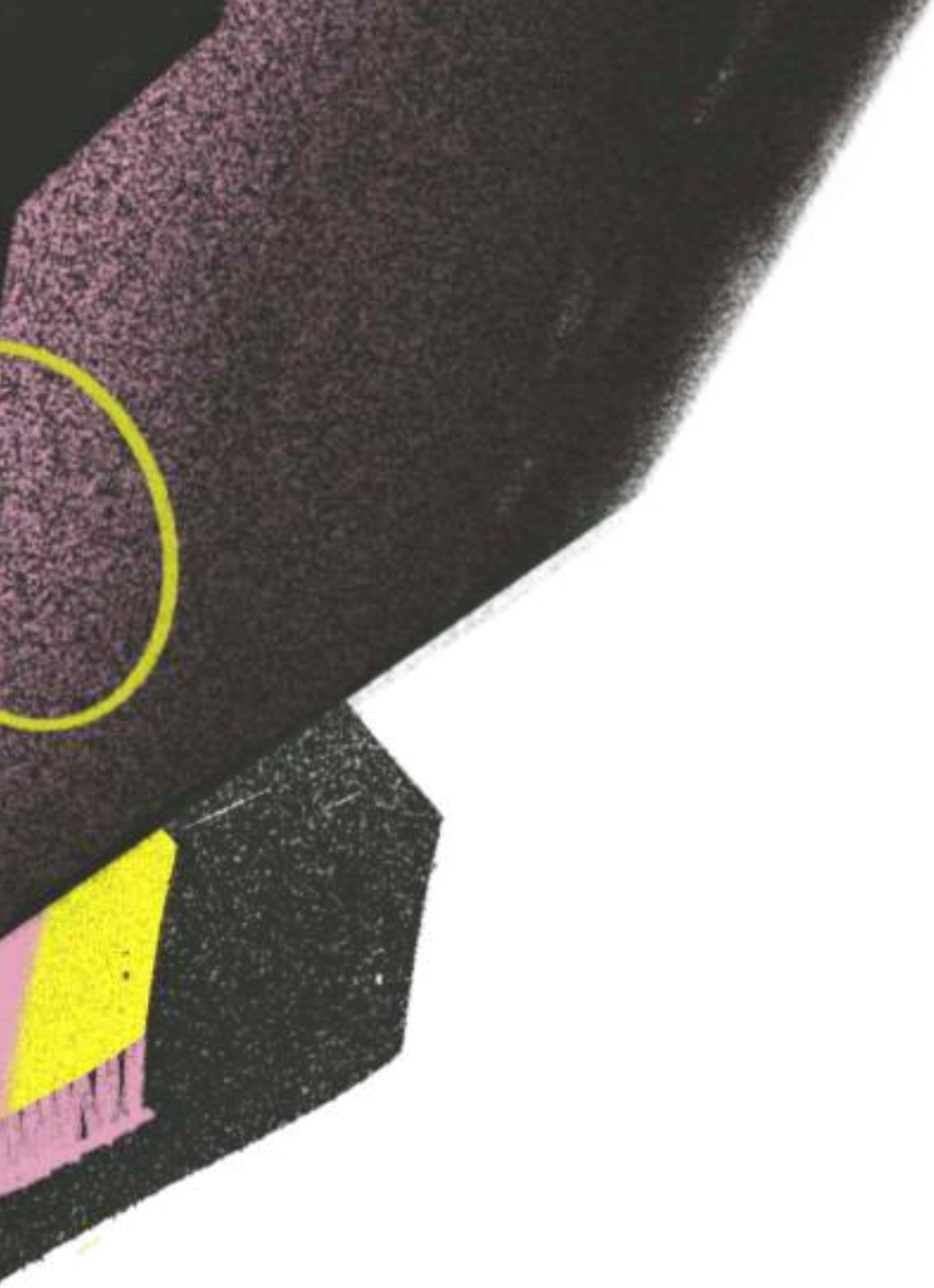
la Repubblica

Con il contributo di

ADI Associazione per il Disegno Industriale

PUSH PIN
STUDIOS





a Pietro C. e
Francesca DG.

Con **“Push Pin Studios – Il design multiforme e poliedrico”** il nostro Ente ha l’opportunità di offrire un panorama articolato degli intrecci artistici, linguistici ed internazionali rappresentati da uno dei più significativi e originali movimenti del Graphic Design e avanguardie del XX secolo scorso.

L’avventura dei “Push Pin” si può paragonare a tutti gli effetti ad una vera e propria avanguardia artistica come quelle che, dal Futurismo al Dadaismo, dai Fauve al Surrealismo e tutte le altre, con le loro intuizioni innovative e propulsive, hanno caratterizzato il primo scorcio del Novecento.

DIRETTORE GENERALE ENTE EUR S.P.A.

GENERAL MANAGER ENTE EUR S.P.A.

MARCO ROMEO GIGLI

Giocare con la storia passata e presente, interpretare l'evoluzione della società post-moderna, la cultura e l'economia in maniera sempre originale è stata la singolarità del movimento "Push Pin" e dei numerosi autori, grafici, designers che ne hanno ereditato il pensiero.

Questa manifestazione, ospitata nelle scenografiche e geometriche architetture dell'EUR, ha il desiderio di richiamare l'attenzione sul concetto di avanguardia, mescolare provocatoriamente gli stili e riflettere al tempo stesso sul significato di "Design", comunicazione, intelligenza creativa ■

Colti, incantati,

raffinati e ironici

MARCO ROMEO GIGLI

DIRETTRICE FONDAZIONE PIACENTINI BARBERO

DIRECTOR OF PIACENTINI BARBERO FOUNDATION

Il linguaggio della grafica e del design sono ormai diventati una delle più forti chiavi di lettura del nostro tempo.

È al tempo stesso occasione per valorizzare quel ruolo che il graphic designer ha assunto nella società come mediatore, e creatore di un "mondo altro" che appartiene normalmente alla comunicazione scritta e verbale.

La grafica, soprattutto se generata da designer profondi conoscitori della storia dell'arte, è quindi diventata presente a pieno titolo nel nostro vissuto e protagonista indiscussa del nostro quotidiano.

L'omaggio, se così possiamo chiamarlo, ai Push Pin Studios vuole quindi proporsi come occasione e momento di riflessione sulla multiforme opera di questi artisti che con il loro linguaggio personale hanno indicato nuove strade nel panorama del graphic design, suggerendo un approccio nuovo, originale, positivamente pervasivo e intenso non solo semplicemente tecnico e specialistico.

I tempi e i modi della creatività passano infatti anche e soprattutto per i canali del ricordo, dell'emozione, che, ad uso della comunicazione visiva, estrapolano e colgono colori, forme, "lettere" e immagini.

Ecco allora il valore del tempo che per i "**Push Pin**" assume un ruolo determinante proprio perché non formalizzabile, dove la comunicazione visiva diviene strumento e tramite di un messaggio trasfigurato del quotidiano, proprio come l'artista si propone di offrire soprattutto se le fonti di riferimento attingono a piene mani alla grande tradizione artistica dell'umanità intera.

La mostra presenta opere originali, poster, edizioni, progetti sottoforma di rough, layout, studi preliminari; altri stampati o citazioni di essi, provenienti dagli straordinari archivi Alcorn, Chwast, Glaser, Lubalin e altri, dai musei, dalle università e da moltissime collezioni private italiane e straniere.

Un vero e proprio excursus quanto più interessante e completo possibile che ci mette in contatto con questo speciale movimento che dalla fine degli anni Cinquanta sviluppa un suo universo in una variegata produzione artistica ricca di immagini, colori, valenze espressive, cromatiche e grafiche. Non solo; la mostra, corredata da documenti, interviste, filmati originali e altro ci suggerisce un approccio visivo ed emozionale con questi straordinari protagonisti del **Graphic Design**

ROBERTO GUALTIERI

E quello che a me, in qualità di sindaco di questa città, preme inoltre sottolineare è la qualità del lavoro delle istituzioni capitoline stanno portando avanti, dove efficienza, competenza e capacità organizzativa permettono di vedere in mostra opere provenienti dai maggiori musei, archivi e collezioni private del mondo.

E dunque solo grazie alla composizione di questi elementi e a uno straordinario clima di generale collaborazione che possono nascere esposizioni come queste, capaci di convogliare a Roma opere, manifesti, oggetti straordinarii, di un momento straordinario e dinamico come quello definito dai critici "eclettico", inedite per questa città e che ci permetteranno di emozionarci nel loro originale allestimento e catturare ancora una volta la speciale fascinazione del Graphic Design ■

Roma è da sempre il luogo del pensiero e centro internazionale di ogni attività artistica.

Nella sua complessa e straordinaria vicenda si innesta così questa nuova importante iniziativa legata al tema del "Design" e in questa particolare accezione al design d'oltreoceano che si può riassumere nella particolare esperienza del "Push Pin" che tende a richiamare ancora di più l'attenzione sulla sua unicità storica.

Un'occasione che vede coinvolta l'arte certamente, ma ancora di più, in originale contrapposizione e contrasto il luogo che l'accoglie: lo storico quartiere, gioello architettonico razionalista, delle'EUR.

SINDACO DI ROMA

ELISABETTA SANTI BRIGHENTI

Un'esposizione così concepita,
capace di conservare e trasmettere un così particolare passaggio dell'arte e della società in oltre un trentennio compreso tra la fine degli anni Cinquanta e e l'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso e che tanto influenzerà l'arte della comunicazione editoriale e commerciale.

Un'arte, quella della comunicazione e del design così capace di muoversi sul terreno della sperimentazione tecnica e stilistica del contemporaneo, meritava una simile attenzione.

È una mostra, così articolata tra il taglio dichiaratamente cronologico e quello trasversale, che ci mette in contatto con stili, culture, espressioni spesso di segno opposto ma che consente di ripercorrere aspetti assai importanti del rapporto fra gli artisti e il loro procedere. Sono lieta che il Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo della Sapienza abbia avuto un ruolo importante nel ricostruire la storia ■

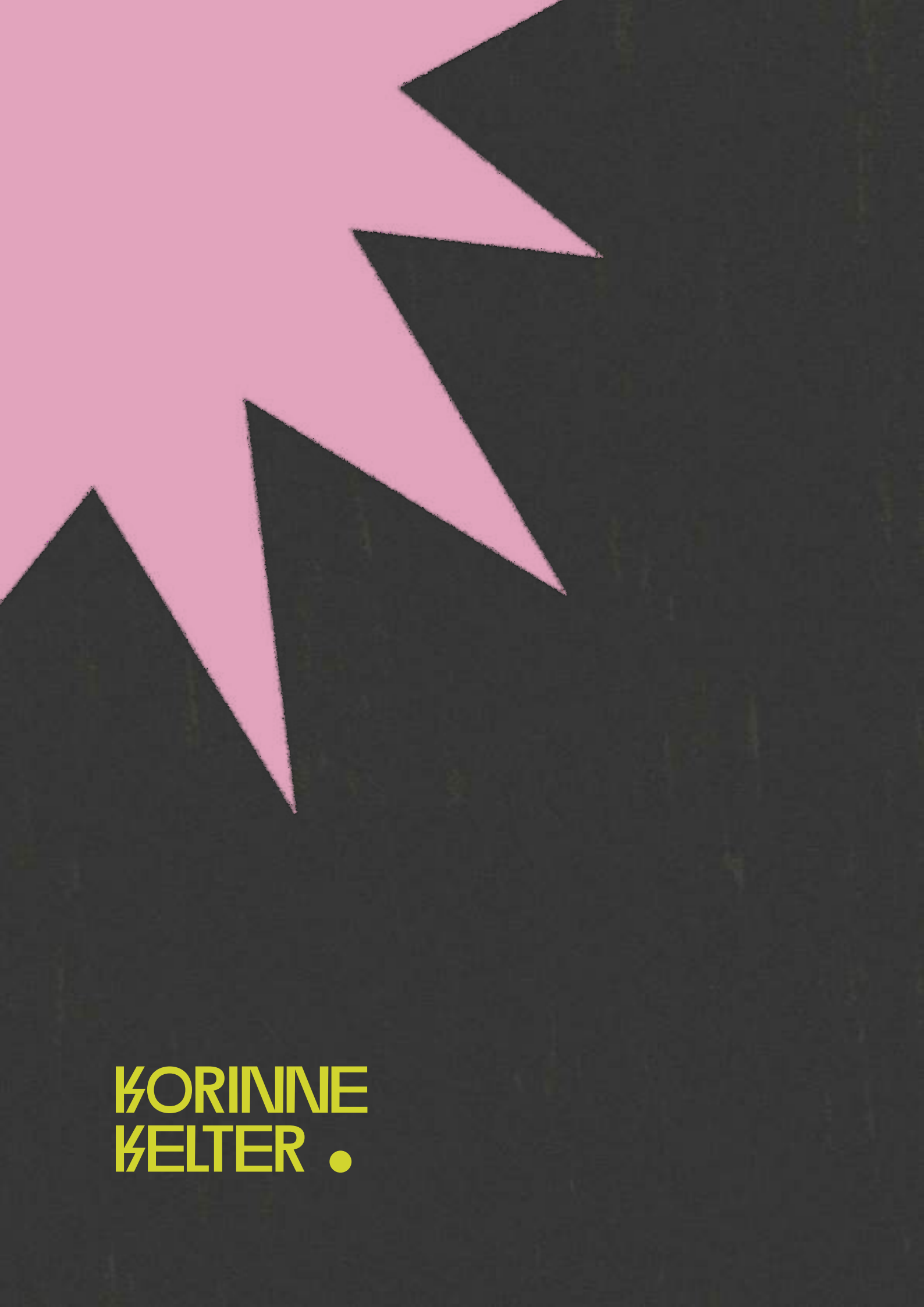
Il motivo per me di grande piacere e soddisfazione introdurre la mostra dedicata al "**Push Pin Studios**" in questa speciale sede della nostra città.

L'esposizione è frutto infatti di un lavoro nato nell'ambito della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici del Dipartimento di Storia dell'arte della Sapienza ed è bello vedere come una mostra pensata sulla carta e per motivi di studio abbia trovato l'opportunità di realizzarsi nel giro di pochi mesi grazie all'ospitalità e alla preziosa collaborazione dell'Ente EUR Esposizioni Roma e del direttore Claudio Carserà.

La Scuola di Specializzazione di Roma, la prima in Italia, da più di un secolo serve a formare le professionalità relative alla tutela del Patrimonio culturale italiano e l'esposizione "Push Pin Studios. Il design multiforme e poliedrico" ha offerto l'occasione agli allievi ricercatori, coordinate da Magdalena M. Moeller, di mettere in pratica gli insegnamenti della Scuola.

DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARTE E SPETTACOLO SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

DIRECTOR, ART HISTORY AND PERFORMING ARTS DEPARTMENT SAPIENZA UNIVERSITY, ROME


KORINNE
KELTER

LA SCUOLA SVIZZERA

Negli anni cinquanta del XX secolo sono ormai numerosi i designer impegnati, soprattutto in Inghilterra, Olanda, Germania, Italia, Francia, Svizzera, Stati Uniti, Canada, Giappone per una diffusione di messaggi grafici razionali e obiettivi.

Le riviste specializzate, in particolare "Graphis", fondata nel 1944 dallo svizzero Walter Herdeg e "Gebrauchsgraphik", dedicano servizi esaurienti alle maggiori personalità del settore.

Il manifesto realizzato nel 1944 da **Hans Neuburg** a favore della Croce Rossa internazionale, che appartiene al genere fotomontaggio documentario, sembra inaugurare un nuovo genere di messaggio realistico e fotografico. Grazie alla sua neutralità durante il conflitto mondiale, la Svizzera è favorita in Europa anche nella ripresa delle attività di progetto e di comunicazione.

Le caratteristiche principali di quella che si forma come una "scuola" piuttosto omogenea sono, da una parte, l'impiego frequente di fotografie realiste accuratamente elaborate; dall'altra, la scrittura con caratteri esclusivamente lineari di origine grottesca e l'uso di colori primari con i complementari. Inoltre, sobrietà, obiettività nei testi e una composizione strutturata su sistemi modulari "a griglia".

Negli anni Cinquanta, dunque, si registra una ideale continuità delle nuove tendenze di grafica "costruttiva e industriale", con le realizzazioni di Max Bill del gruppo "**concretista**" zurighese degli anni Trenta.

Così nel secondo dopoguerra si instaura, tra i diversi operatori, una tendenza piuttosto omogenea negli intenti, e al fianco di Max Bill, sempre più orientato alla ricerca artistica pura, ma anche attivo come architetto e designer e più sporadicamente in campo grafico, si allineano Richard P. Lohse, Hans Neuburg, Carlo Vivarelli, Josef Muller-Brockmann, autori di numerosi prospetti, brochures, libri, manifesti, allestimenti. La rivista internazionale "**Neue Grafik**" viene fondata nel 1958 proprio da Lohse, Muller-Brockmann, Neuburg e Vivarelli con lo scopo di presentare la nuova grafica moderna svizzera, commentare le realizzazioni influenti per l'arte grafica, trattare i principi spirituali e artistici della grafica contemporanea.

Il primo numero viene diffuso nel settembre 1958 e la rivista conclude quel tipo di esperienza dopo diciotto numeri pubblicati, nel febbraio 1965. Nell'introduzione si legge: "In tutti i campi dell'espressione artistica e pubblicitaria la nostra generazione cerca nuove idee e nuove forme. Le quali non sono il risultato di un processo evolutivo empirico, ma significano distacco dalla tradizione e da ogni prova documentaria. La pubblicazione si occupa esclusivamente di quel modo di fare che non si basa su considerazioni e intenzioni psicologiche o estetiche, ma ricava i propri elementi dalla materia con cui di volta in volta lavora. Il nuovo che questa grafica ha in sé è innanzitutto la sua chiarezza quasi quantificabile. E nonostante i particolari avvincenti, essa non seduce ricorrendo al fascino dell'ornamento: impiega i mezzi che garantiscono l'equilibrio e la tensione formale e cromatica".

E, nella presentazione del catalogo della mostra tenutasi sempre nel 1958 al Kunstgewerbe museo di Zurigo, Hans Neuburg scriveva:

> **"A nostro parere, grafica costruttiva significa una grafica che di volta in volta si ricostituisce ovvero rinasce dalla materia medesima.**
>
> **Essa non lavora con ricette della tradizione o della scuola, ma sviluppa i propri elementi operando sulla base dell'oggetto per il quale interviene.**
>
> **In rapporto all'oggetto da rappresentare e della superficie o dello spazio a disposizione, il grafico formula un progetto affine a quello dell'architetto.**"

La grafica "costruttiva" svizzera va intesa come il frutto teorico fondato sulle intuizioni delle avanguardie artistiche degli anni Venti, da El Lissitzky al Bauhaus, la cui puntualizzazione formale, però, con la schematizzazione delle "griglie", in taluni casi ha reso la composizione un po' statica e di maniera.

Figura predominante nel gruppo dei protagonisti del rinnovamento dell'arte e del visual design svizzero è certamente Richard P. Lohse (1902-1988) molto vicino a Max Bill nelle ricerche sull'arte concreta e nelle armonie cromatiche. Dal 1947 è consulente della rivista internazionale "**Bauen+Wohnen**", che gli vale ,nel 1951, la medaglia d'oro alla IX Triennale di Milano.

Nella sua ricerca visuale vi è un approccio sistematico del colore entro schemi di ordine modulare, che trovano origine nelle griglie tipografiche. Si possono considerare la sua pittura e la sua grafica come sistematico-costruttive, con criteri che si ispirano al rigore scientifico, matematico.

Le sue qualità di artista sono insite nella divisione della superficie, nel senso delle proporzioni, negli elementi ritmici della costruzione, nei colori in armonia con il soggetto; e, per una disposizione sicura, vigorosa, dei valori neutri, concettualmente tutto è basato non su soluzioni intuitive , ma su applicazioni deduttive.

Anche in **campo tipografico** Lohse applica regole tecnico-razionaliste, con il massimo rigore e senza scendere a compromessi. Anche Josef Muller-Brockmann (1914-1996) compone manifesti e annunci su griglie modulari, introducendo però la diagonale, che produce un effetto dinamico nell'impatto percettivo. Per alcuni anni egli è stato professore alla Kunstgewerbeschule di Zurigo e nel 1961 ha pubblicato il volume Gestaltungsprobleme des Grafikers, in cui si analizza le basi del progetto ed esplica i diversi metodi di perfezionamento.

Hans Neuburg (1904-1983) unisce all'attività di progettista grafico quella di critico d'arte (per il quotidiano "Die Tat) e successivamente quella di editore , rivelandosi ben presto una personalità eminente nell'ambito della cultura elvetica.

Assumendo sempre più ampie responsabilità nella conduzione della rivista "Neue Grafik", già nel 1943 Neuberg scriveva su "Werk":

"Il prospetto costruttivo deve essere in primo luogo oggettivo, neutro, mostrare gli oggetti da pubblicizzare, osservando il principio della maggiore fedeltà possibile al modello".

Egli è tra i principali sostenitori della nuova tipografia basata su carattere da stampa che identifica con l'"**Haas-Helvetica**" e a tale proposito, dice:

"Il carattere palese e comune a tutta la tipografia moderna è la sua sostanziale diversità rispetto alla precedente tecnica di composizione, che era decorativa e ornamentale.

Essa infatti non assolve più compiti subalterni, non è più un'integrazione verbale, ma è componente strumentale di un'orchestrazione dello spazio carico di tensione. La prima conseguenza che si manifesta è la rottura o perdita dell'assialità o simmetria".

LE STAGIONI DELLE GRIGLIE & DELL'HELVETICA

L'esempio del Bauhaus continuò a dare frutti ben dopo la chiusura dell'attività didattica della scuola.

Molto, naturalmente, per la diaspora che continuò a operare nel mondo, molto per l'influenza che il "**sistema**" ebbe,soprattutto in area svizzera. Alcuni intellettuali svizzeri, capeggiati da Max Bill, tra i quali spiccavano Hans Neuburg e Josef Muller-Brockmann, Carlo Vivarelli e Richard Lohse ripresero le linee portanti dell'esperienza sistemica bauhsiana e le dettero continuità, a livello pratico e teorico, fondando la rivista "**Neue Grafik**", concepita proprio per presentare la nuova grafica svizzera e il suo programma di chiarezza e di leggibilità estrema nella proposta grafica.

La "scuola svizzera" chiamò la propria grafica "costruttiva", definita volta per volta, progetto per progetto, tenendo sempre come bussola l'opera delle avanguardie storiche. A quegli esempi di grande spessore la scuola grafica svizzera aggiunse il concetto di " griglia" come luogo dell'organizzazione del progetto.

I massimi valori da ottenere erano la semplicità e la chiarezza nell'architettura degli impaginati; ogni accenno al decorativismo veniva allontanato con fermezza. Carattere di stampa preferito, per non dire unico, l'Helvetica.

Sobrietà, chiarezza, rigore. L'applicazione di questi parametri portava a una completa autoreferenzialità.

Ma portava anche a una quasi completa indifferenziazione degli interventi, tanto è vero che gli esempi più famosi (di Hans Neuburg o di Muller Brockmann), sono quelli, come i manifesti per la Croce Rossa o la prevenzione degli incidenti stradali, dove il sistema appare meno coercitivo e pesante, dove l'immagine serve a temperare la noia pressoché infinita che quel rigore, di perfetta leggibilità, di leggibile perfezione, suscita.

Gli svizzeri portarono alle conseguenze estreme la lezione delle avanguardie, rasciugandola da tutte quelle ibridazioni che ne costituivano, però, la ragione, il fascino, e la loro intrinseca necessità di reagire alla conformità dell'ovvio.

L'Helvetica diventa ben presto uno stereotipo, una notte dove tutti i gatti sono neri e quindi indistinguibili l'uno dall'altro.

Perfetti ma gelidi. Ricordate Boggeri? E la mosca che spezza la tela, perfetta, del ragno? Proprio quel Max Bill che era stato all'inizio della grafica svizzera e che ne era l'esponente più vivace e brillante fu chiamato a dirigere, alla fine degli anni cinquanta, il tentativo più serio di far rivivere l'esperienza del Bauhaus: **la scuola di Ulm**.

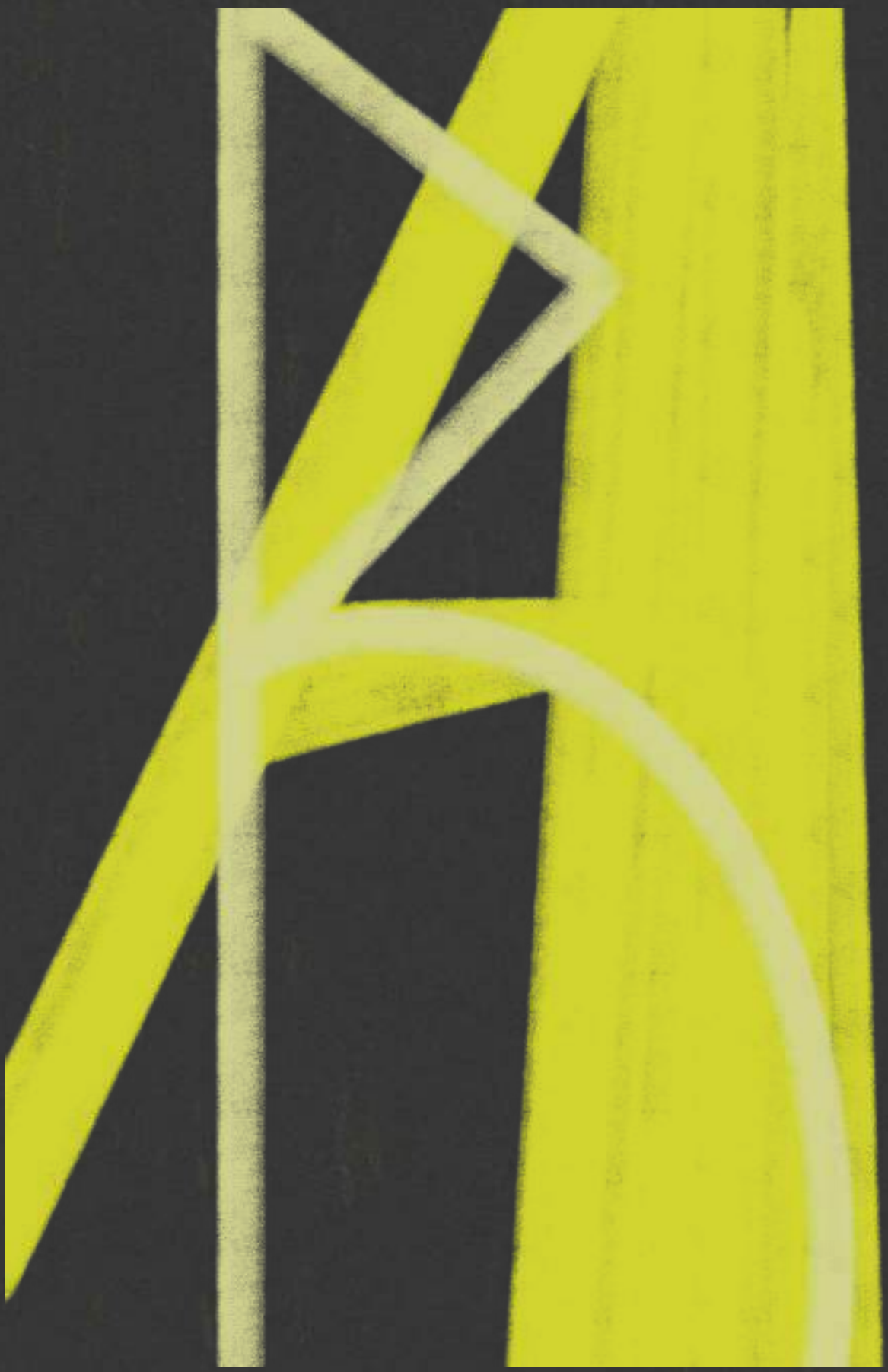
Max Bill cercò di elaborare un programma didattico dove il designer fosse separato dall'artista, dove si tenessero presenti non tanto i principi estetici della progettazione quanto quelli connessi con la produzione.

Tomàs Maldonado e Gui Bonsiepe, tra i principali teorici della scuola, pensavano invece a un approccio didatticamente più legato alla teorizzazione del fare design. L'accordo tra le posizioni sembrò avvenire con la direzione di Otl Aicher che indirizzò i programmi della scuola verso una più rigorosa metodologia progettuale.

Ma Aicher era un grande designer, non solo un insegnante, e la sua teorizzazione di un "sistema assoluto", basato sulle "griglie" e lo standard dei caratteri, si scontra con una, chiamiamola così, "fantasia sistematica" decisamente eccezionale.

Così che i suoi progetti, lontani dall'essere l'ennesimo gatto nero, brillano sempre per rigore formale e anche per fantasia formale. Si vedano, per esempio, i bellissimi manifesti, e comunque tutto il sistema d'immagine (i pittogrammi per le discipline sportive di quell'evento hanno costituito per anni un sistema grafico di riferimento assoluto) per le Olimpiadi di Monaco del 1972 ■

ANDREA
RAUCH .



4

LA DIASPORA DEL BAUHAUS

DI LA DAGLI OCEANI

Sin dalla metà degli anni trenta si era radicata negli Stati Uniti quella che Giovanni Anceschi ha chiamato "la diaspora del Bauhaus" e il fascino del Razionalismo europeo sarà decisivo per la formazione di figure protagoniste della grafica americana della seconda parte del secolo.

Da Dessau via Berlino faranno scuola in America Laszlò Moholy-Nagy (che morirà a New York nel 1946) e Herbert Bayer; Leo Lionni andrà in America nel 1940 e lavorerà a "Time-Life", "Fortune", "Print".

E Seymour Chwast ha sottolineato spesso di quale prestigio godesse, già allora, il lavoro grafico di Saul Steinberg che, rumeno di nascita e italiano di formazione, troverà in America una nuova ragion d'essere professionale ed artistica.
Ma dal Bauhaus arriveranno in America tanti altri insegnanti e professionisti.
L'elenco è intrigante: **Walter Gropius e Mies van der Rohe, Marcel Breur, Hebert Matter e Josef Albers. Laszlo Moholy-Nagy** si trasferisce a Chicago nel 1937 dopo aver peregrinato per molte capitali d'Europa. A Chicago dirige il New Bauhaus, voluto dall'Association of Arts and Industries e, dal 1939, la School of Design dove insegnerà fino alla morte. Moholy-Nagy darà alla sua scuola un'impronta di continuità con la testimonianza del Bauhaus.

I laboratori attivati si occuperanno principalmente di ricerche cinetiche; riprenderanno il lavoro sulla fotografia e anticiperanno gran parte delle successive esperienze di Optical art. Non solo, si approfondiranno le ricerche sulle tecnologie e sulla strumentazione. Sarà veramente la continuazione americana dell'esperienza tedesca. Il lavoro di Moholy-Nagy e degli altri transfughi dell'Europa nazifascista sarà fondamentale per la crescita e lo sviluppo della grafica americana.

Senza quella lezione non sarebbe possibile comprendere l'opera dei grandi designer della generazione successiva,da Herb Lubalin a Saul Bass, che sarà grande nella creazione di titoli di testa per il cinema, da Paul Rand a Massimo Vignelli. Quest'ultimo, giunto a New York a dirigere la sezione americana di Unimark International, continuerà a innestare nel corpo della grafica americana linfa e sangue "**sistematico**" europei ■

IL MONDO E' GIOVANE E RIBELLE

Gli anni sessanta negli Stati Uniti appaiono a distanza come un grande pentolone in continua ebollizione.
E ciò che ne esce varia a seconda degli ingredienti che si vanno aggiungendo e del grado di ebollizione.

Vogliamo sommariamente elencare la ricetta?

C'è naturalmente, l'infanzia del rock and roll, ma anche l'affermazione del movimento beat, con la sua poesia e la sua musica; c'è la lotta per i diritti civili; ci sono le prime contestazioni studentesche si afferma la Pop art (soprattutto nella east coast) e la psichedelica (soprattutto nella west coast) ; arrivano i Beatles, e poi tutti gli altri; Kennedy viene ucciso a Dallas e la guerra in Vietnam continua; vengono uccisi anche Martin Luther King e Malcolm X; ci sono le droghe, leggere e pesanti; ci sono i deserti, le free way, le motociclette, si sogna la California.

Possono bastare? Ce ne sono molti altri ma questi elementi sono la composizione base di una miscela esplosiva.

La società non piace, non va.
I giovani vogliono altro.
Tutto e subito, magari.

Vogliono essere affrancati da papà e mamma (da tutti i papà e tutte le mammà).
Arriverà il 1968 e brucerà di qua e di là dall'Oceano, da Berkeley alla Sorbonne.

L'immaginazione andrà davvero al potere?

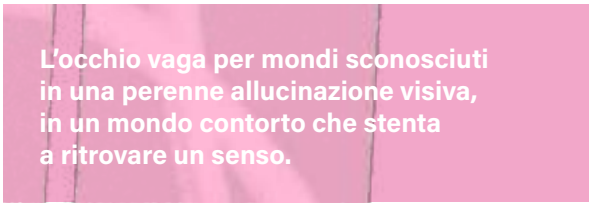
Chi lo sa?
E' comunque certo che il mondo, dopo, sarà diverso.
Non si sa quanto migliore.
Sarà certamente diverso.

La musica dei quattro di Liverpool arriva in America e si porta dietro una scia al profumo di marijuana. Le droghe dovrebbero allargare la mente, dicono gli artisti psichedelici, fanno vedere cose , inanellano forme, colori e realtà in ordine sparso, non consueto.

La tipografia si contorce, sale come una spirale di fumo.
Le scritte diventano quasi illeggibili, i colori si fondono.
E confondono con accostamenti inediti.

Tutto ciò che la grafica era andata elaborando in secoli di buona, onesta pratica tipografica, non vale più.

La **psichedelica** non trasmette informazioni ma suggerisce comportamenti.
Tutto ruota in un vortice di colori e parole e si confonde in un sogno violentemente acido:



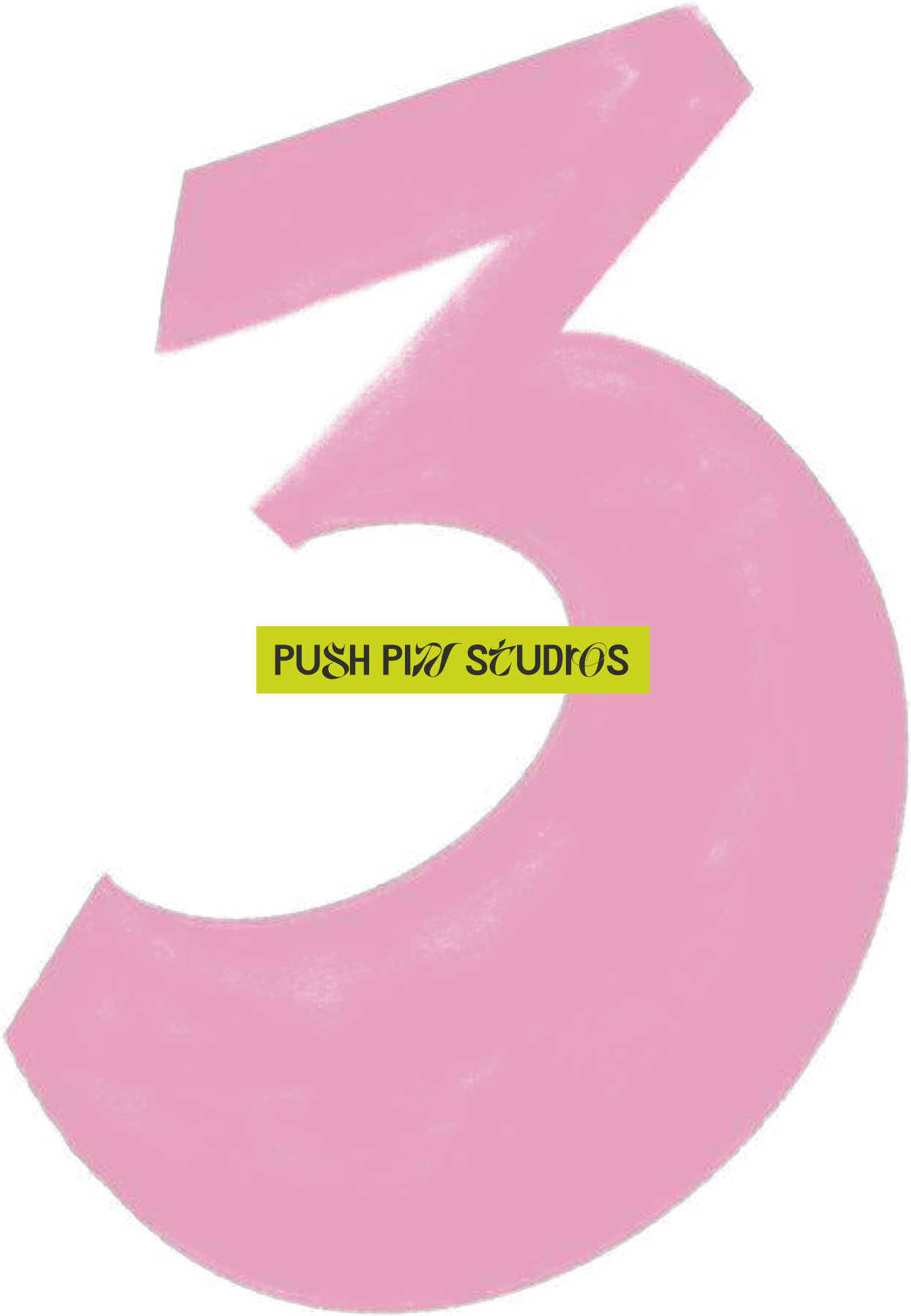
È un pugno che la grafica giovane sferra allo stomaco dell'establishment.

Provocatori sempre, incomprensibili spesso.
Wes Wilson affermava che la sua grafica e la sua arte erano né più né meno che una visione allucinata provocata dall'LSD.
Peter Max vagava per mondi lontani e accostamenti cromatici cacofonici (ma poi si produceva anche in una famosa campagna elettorale per Lindsay sindaco di New York). Max usa colori elettrici, acidi, dove dominano i fuxia e i cobalto.

La parola d'ordine del movimento è

amore; i figli dei fiori si riuniranno a Woodstock e le loro carovane multi colorate saranno davvero, per un momento, forse più che solo per un momento, un sogno di vita alternativa.

La libertà sembra in quegli anni volare sulle ali del vento, soffia nel vento, come i capelli che il giovane Milton Glaser disegna per il guru sommo di quell'epoca, Robert Zimmerman, Bob Dylan, che canta la parte più alta e ispirata di quella generazione, i sogni e le illusioni presto perdute ■


PUSH PIN STUDIOS

Il linguaggio dei Push Pin Studios
Ci sono dei fatti che in ogni storia, anche minima, assumono importanza particolare. Un momento essenziale per il rinnovamento della grafica, non solo americana, del secondo dopoguerra sarà certo la nascita dei Push Pin Studios , fondati nel 1954 a New York da quattro giovanotti appena usciti dalla Cooper Union School of Art:Milton Glasere, Seymour Chwast, Edward Sorele Reynold Ruffins.

Intorno all'ipotesi Push Pin riusciranno a coagulare, in quei primi anni, tutti i maggiori talenti grafici americani emergenti, da Paul Davis a James McMullan, da Tim Lewis a John Alcorn.

Proprio Alcorn soggiornerà a lungo in Italia. La collaborazione con Rizzoli (negli anni tra il 1970 e il 1976 disegnerà per la casa editrice milanese più di 1500 copertine) e poi con Longanesi, contribuirà a svecchiare il "**gusto**" grafico in Italia. Ma non solo l'Italia si accorgerà dei Push Pin; la mostra organizzata nel 1970 da Olivetti al Louvre costituisce un vero spartiacque tra il vecchio e il nuovo nel graphic design.

E la cosa più notevole è che, nell'ipotesi dei Push Pin, il nuovo non diviene mai iconoclasta; le esperienze del passato sono osservate con attenzione, anche se permangono, naturalmente, molte idiosincrasie.

Norman Rockwell e l'illustrazione vernacolare e sdolcinata del secondo dopoguerra erano, come dice Seymour Cwast, "**il nemico**".

Forse esagerato ma ci permette di capire l'atteggiamento dei nostri Glaser e Chwast, che saranno la vera anima dei Push Pin fino alla loro separazione nel 1974, concepiscono la grafica come una sorta di palestra di idee e di narrazione.

Usano con indifferenza e naturalezza il disegno e l'illustrazione, qualunque tipo di disegno e di illustrazione, per costruire storie che partono dalla tradizione e approdano al moderno. I Push Pin pescano senza alcun imbarazzo nell'immenso repertorio della grafica popolare americana (dai trade mark delle origini al fumetto, dall'arte classica alle figurazioni pop) piegando alle loro ipotesi progettuali anche la pratica tipografica, che diviene così, sotto le loro matite, anche essa figurazione.

Ricordare quale sia stata la condizione della grafica in America negli anni di esordio dei Push Pin Studios non vuole solo però avere il valore di un, seppur utile, inquadramento storico.

Riandare a quali furono, in quegli anni, le tendenze artistiche dominanti. I referimenti, i campi di intervento possibili, deve aiutare nelle analisi delle singole personalità degli artisti e nella disamina dei singoli artefatti.

Dice **Milton Glaser**:

"le nuove forme della ragione non emergono di solito dall'attività del designer, come accade invece in quella che chiamiamo attività artistica, perché il design è per molti aspetti un linguaggio vernacolare.

L'opera di design parte dal presupposto che il suo pubblico abbia una conoscenza a priori del vocabolario.

Il nucleo essenziale di gran parte dell'attività artistica è il potenziale auto-espressivo che offre la forma, e allarga perciò la possibilità di inventare nuovi modi di percezione sia per l'artista che per il pubblico.

Certe opere significative si rivolgono a noi in un modo che altera la nostra percezione del reale. Passeggiando nei pressi di una foresta si può dire "Sembra un Cèzanne", il che implica che Cèzanne ha alterato la nostra percezione visiva delle foreste. Il design agisce diversamente. Trasmette delle informazioni basate su una conoscenza già acquisita del pubblico."

Qualche anno dopo **Glaser** ribadirà il concetto:

> **le arti del progetto sono una sorta di ponte tra le tendenze artistiche emergenti e quello che la gente può capirne.**
>
> **E poiché la trasmissione di informazioni a una audience vasta è l'intenzione di fondo del manifesto, la sua capacità di essere totalmente innovativo è limitata.**

Il "**nuovo**" per definizione, non è mai del tutto comprensibile.

"Le arti del progetto usano miscelare quanto di nuovo emerge nel campo della visualità con elementi già conosciuti per creare un linguaggio operazionale".

Le due affermazioni riportate sono centrali per la definizione della poetica dell'artista Glaser e si possono tranquillamente riferire anche a Chwast e agli altri grafici dei Push Pin. L'opera del grafico è, secondo tali ipotesi, il giusto manifestarsi del punto di contatto tra il " **nuovo**" e il "**già dato**", tra quello che si è conosciuto e quello che si deve ancora conoscere. E' consequenziale che, per così agire, l'artista debba avere a disposizione una tavolozza vasta di conoscenze teoriche e tecniche.

Non solo, deve avere la capacità di rapportarsi costantemente con il tema offerto dalla committenza, scavarlo a fondo, individuarne il nocciolo.
Ogni tentazione autoreferenziale non basta più quando si è imboccata la strada del confronto serrato con il referente.
Esistono infiniti problemi,dicono i Push Pin, e, di conseguenza, soluzioni infinite ■

SCUOLA
SVIZZERA

COLORI, IMMAGINI E MINIMALISMO FORMALE

Anche l'uso del colore rispecchia l'approccio razionale del movimento. Niente palette decorative o arbitrarie: i colori sono selezionati in base alla funzione comunicativa. Spesso lo stile svizzero predilige toni neutri — nero, bianco, grigio — con l'aggiunta di colori primari per creare gerarchie visive o punti focali.

Quanto alle immagini, spesso si opta per fotografie in bianco e nero, nitide, documentarie, mai espressive in senso romantico. Le illustrazioni sono rare e, se presenti, anch'esse geometriche e semplificate. Tutto è subordinato all'obiettivo della comunicazione: trasmettere un'informazione in modo diretto, onesto, senza ambiguità.

Questo si riflette anche nella composizione generale: lo stile svizzero è minimalista, ma non nel senso decorativo del termine. Il "meno è più" qui non è un'estetica, ma un'etica. Ogni elemento superfluo viene eliminato per lasciare spazio solo a ciò che è necessario alla comunicazione. Non c'è spazio per l'ornamento, solo per la funzione.

TIPOGRAFIA COME ARCHITETTURA VISIVA

Il secondo pilastro stilistico della Scuola Svizzera è la tipografia, e in particolare l'adozione di caratteri sans-serif come l'Helvetica, progettato da Max Miedinger nel 1957.

Questo carattere divenne una sorta di bandiera del movimento: neutro, leggibile, funzionale. Non ha "personalità" nel senso espressivo del termine, ma è proprio questa neutralità a renderlo universale, adatto a ogni tipo di comunicazione.

Il testo, nella grafica svizzera, non è solo un contenuto, ma un elemento visivo a pieno titolo. Le lettere diventano forme geometriche, pesate nei pesi e nelle spaziature, allineate secondo un rigore quasi matematico. Il risultato è una pagina dove testo e immagini coesistono in equilibrio, dove ogni parola ha un suo peso visivo misurabile, ogni riga una sua direzione che guida lo sguardo.

PUSH PIN
STUDIOS

PUSH PIN STUDIOS: LA RIVOLUZIONE STILISTICA DELL'IMMAGINARIO

Lo stile dei Push Pin Studios rappresenta uno spartiacque nel panorama della grafica americana a partire dagli anni '50.

In un contesto dominato dalla severità modernista e dalla razionalità del design internazionale, i Push Pin introdussero una nuova estetica, libera, colta e giocosa.

Il loro approccio non fu solo una reazione al rigore funzionalista, ma un vero e proprio ripensamento del linguaggio visivo, in cui le barriere tra alta cultura e cultura popolare venivano abbattute a favore di un eclettismo stilistico consapevole e sorprendente.

È UNA GRAFICA CHE NON HA PAURA DELLA DECORAZIONE, CHE RISCOPRE LA BELLEZZA DELLA MANO, DELLA NARRAZIONE, DEL DETTAGLIO.

È UN MODO DI PROGETTARE CHE ABBRACCIA LA COMPLESSITÀ DEL MONDO VISIVO, CHE GIOCA CON LE CITAZIONI.

ECLETTISMO COLTO: LO STILE COME ARCHIVIO VIVENTE

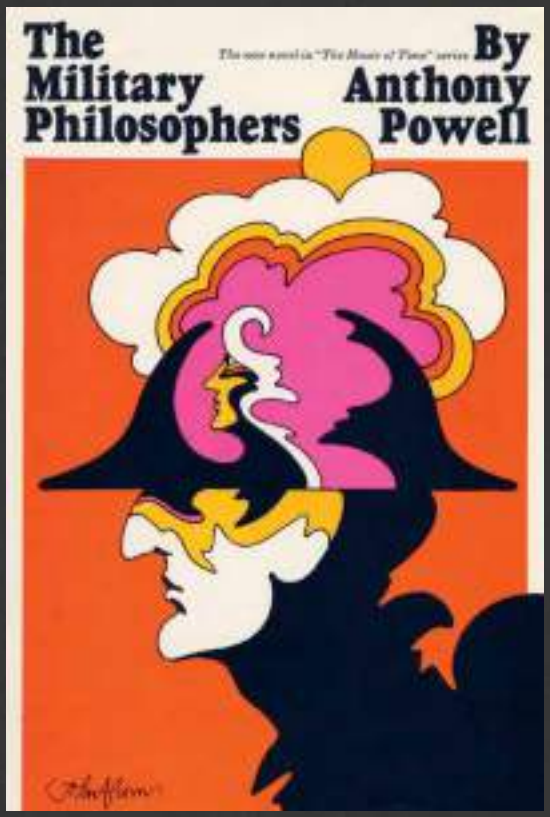
A differenza della Scuola Svizzera, lo stile Push Pin non si fonda su una grammatica visiva rigida o su principi universali.

È invece profondamente eclettico, derivativo ma mai banale, capace di attingere a una vasta gamma di fonti: l'Art Nouveau, la tipografia vittoriana, il surrealismo, l'incisione ottocentesca, la pubblicità degli anni '20, l'arte popolare americana, l'illustrazione satirica europea.

Questa varietà di riferimenti viene però filtrata con intelligenza e ironia, mai come semplice citazione nostalgica. Gli elementi stilistici del passato vengono ricontestualizzati, manipolati e ricombinati in composizioni nuove, dense di significato e visivamente coinvolgenti.
È una forma di citazionismo consapevole, che rifiuta le gerarchie tra stili e periodi e celebra la pluralità come risorsa creativa.

MILTON GLASER
"From Poppy with Love"

SEYMOUR CHWAST
"La Divina Commedia"



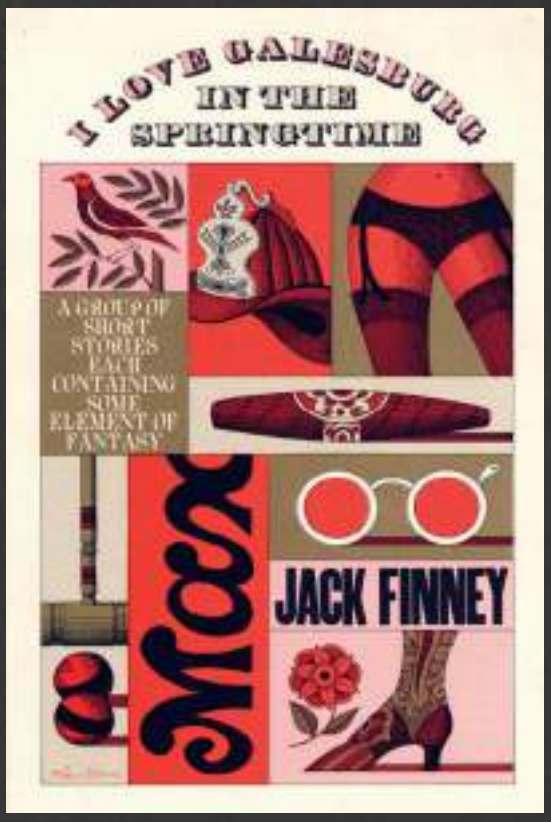
JOHN ALCORN
"cover for The
Military Philosophers"

SEYMOUR CHWAST
"End Bad Breath"

MILTON GLASER
"Great Illustrators
of Our Time"

JOHN ALCORN
"Never Make Fun of a Turtle,
My Son by Martin Gardner"

SEYMOUR CHWAST
"Push Pin Studios.
Exhibition announcement."



JOHN ALCORN
"book cover for I Love Galesburg
in the Springtime by Jack Finney"

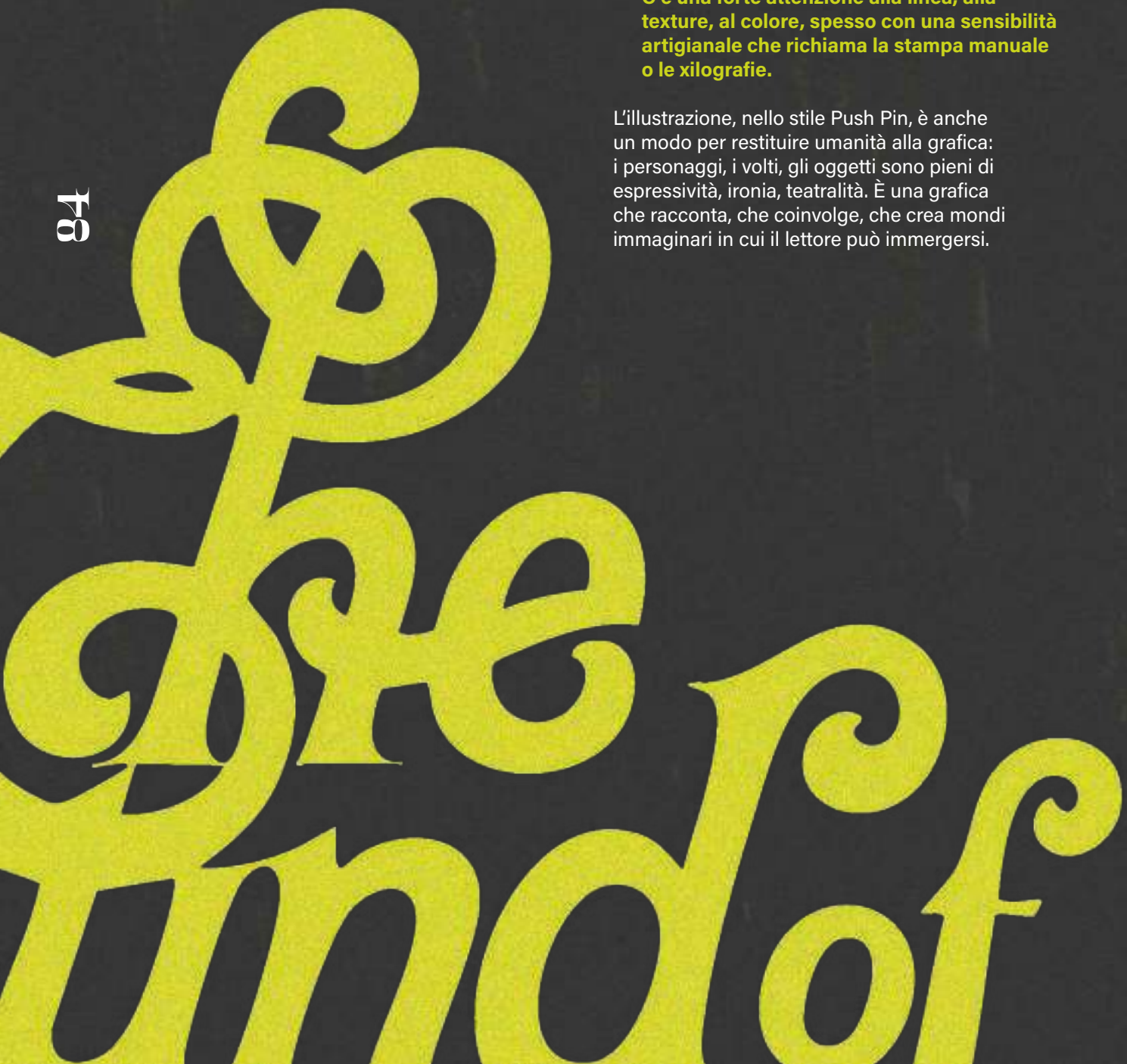
MILTON GLASER
"I Love NY More Than Ever"

L'ILLUSTRAZIONE COME LINGUAGGIO PROGETTUALE

Un tratto distintivo fondamentale dello stile Push Pin è l'uso centrale dell'illustrazione. Mentre nel design modernista l'immagine era spesso subordinata al testo, nei lavori del collettivo l'illustrazione diventa protagonista, un mezzo per comunicare concetti, emozioni e narrazioni complesse.

Milton Glaser, Seymour Chwast, Reynold Ruffins e gli altri membri del gruppo sviluppano ognuno un tratto distintivo, ma condividono una visione illustrativa integrata al design. Le immagini non sono accessorie ma parte integrante della composizione tipografica e concettuale. C'è una forte attenzione alla linea, alla texture, al colore, spesso con una sensibilità artigianale che richiama la stampa manuale o le xilografie.

L'illustrazione, nello stile Push Pin, è anche un modo per restituire umanità alla grafica: i personaggi, i volti, gli oggetti sono pieni di espressività, ironia, teatralità. È una grafica che racconta, che coinvolge, che crea mondi immaginari in cui il lettore può immergersi.



TIPOGRAFIA ESPRESSIVA: CARATTERE E CONTENUTO

Anche la tipografia nei lavori dei Push Pin Studios si discosta nettamente dalla neutralità funzionalista. I caratteri tipografici sono spesso scelti o disegnati ad hoc per evocare un'atmosfera, un'epoca, un contesto culturale specifico. La tipografia diventa decorativa e narrativa allo stesso tempo: non si limita a veicolare il testo, ma ne amplifica il tono e l'identità.

Capita spesso di vedere nei loro poster una combinazione di font diversi, mixati con audacia ma con grande equilibrio visivo. Questa scelta consente di articolare gerarchie visive e ritmi compositivi dinamici, ma anche di infondere personalità alla comunicazione. La lettera tipografica viene talvolta illustrata, deformata, integrata con immagini, fino a fondersi completamente con l'apparato iconografico.

Non è solo una grafica "bella" da vedere, ma emotiva, evocativa, narrativa. È un linguaggio visivo che parla all'immaginazione, che accoglie il lettore con ironia, intelligenza e cultura visiva.

RILETTURA ARTISTICA: UN VIAGGIO CREATIVO

Questa rilettura artistica nasce da un'indagine visiva e concettuale sui linguaggi di John Alcorn, Milton Glaser e Seymour Chwast.

L'obiettivo non è emulare il loro stile, ma assorbirne le intenzioni, rielaborarne i segni e restituirli in forme nuove, attuali e personali.

L'approccio non si limita alla superficie estetica: è un confronto diretto con l'identità visiva di tre autori che hanno fatto della grafica un mezzo espressivo, narrativo e spesso ironico. **Il lavoro si costruisce a partire da ciò che colpisce nel loro segno:** la decorazione, la forza del colore, il disegno come pensiero.

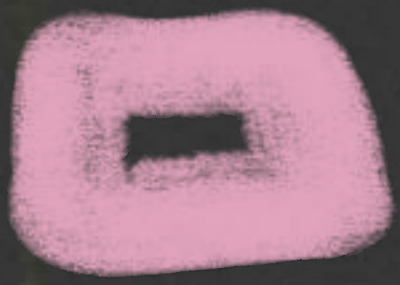
È UN MODO DI PROGETTARE CHE ABBRACCIA LA COMPLESSITÀ DEL MONDO VISIVO, CHE GIOCA CON LE CITAZIONI.

È UNA GRAFICA CHE NON HA PAURA DELLA DECORAZIONE, CHE RISCOPRE LA BELLEZZA DELLA MANO, DELLA NARRAZIONE, DEL DETTAGLIO.

Questa esplorazione visiva è un omaggio e una trasformazione. Non si tratta di riproporre modelli, ma di metterli in discussione, farli entrare in contatto con un'altra sensibilità, con un tempo diverso.

I riferimenti si mescolano, si contaminano, si destrutturano per costruire un linguaggio visivo autonomo, che trae forza da ciò che è stato per parlare in modo nuovo.

Le estetiche di Alcorn, Glaser e Chwast si fanno lente per guardare il presente, offrendo strumenti per raccontare, per decorare, per sorprendere, ma soprattutto per comunicare con sincerità.



Ogni rilettura artistica è un atto di ascolto. Non si tratta solo di osservare, ma di accogliere un'eredità visiva e farla dialogare con il proprio sguardo. In questo lavoro, l'attenzione si concentra su tre autori che, con segni diversi ma affini, hanno saputo dare voce a un'idea di grafica che non si limita alla funzione, ma si apre al racconto, al pensiero, all'invenzione.

L'approccio nasce da un'esigenza personale: quella di esplorare un linguaggio visivo che sia allo stesso tempo evocativo e strutturato, ricco ma leggibile, ironico ma profondo.

Da qui parte una ricerca che non vuole riprodurre, ma reinterpretare. Che non vuole rifare il già fatto, ma riscriverlo da un altro punto di vista.

John Alcorn è interpretato attraverso un uso ricco della linea e dell'ornamento.

Le composizioni si strutturano con motivi fluidi e intricati, che non hanno solo una funzione estetica, ma costruiscono ritmo, profondità e armonia.

I pattern decorativi vengono utilizzati per creare movimento visivo, per accompagnare lo sguardo in un percorso fatto di dettagli e rimandi simbolici. Le illustrazioni evocano una dimensione quasi fiabesca, dove ogni curva, ogni tratto, diventa parte di una narrazione visiva. La rilettura restituisce il gusto di Alcorn per l'equilibrio tra ricchezza grafica e leggerezza compositiva, cercando di mantenere intatta quella qualità onirica e poetica che permea i suoi lavori.

Milton Glaser viene reinterpretato con particolare attenzione alla relazione tra immagine e concetto.

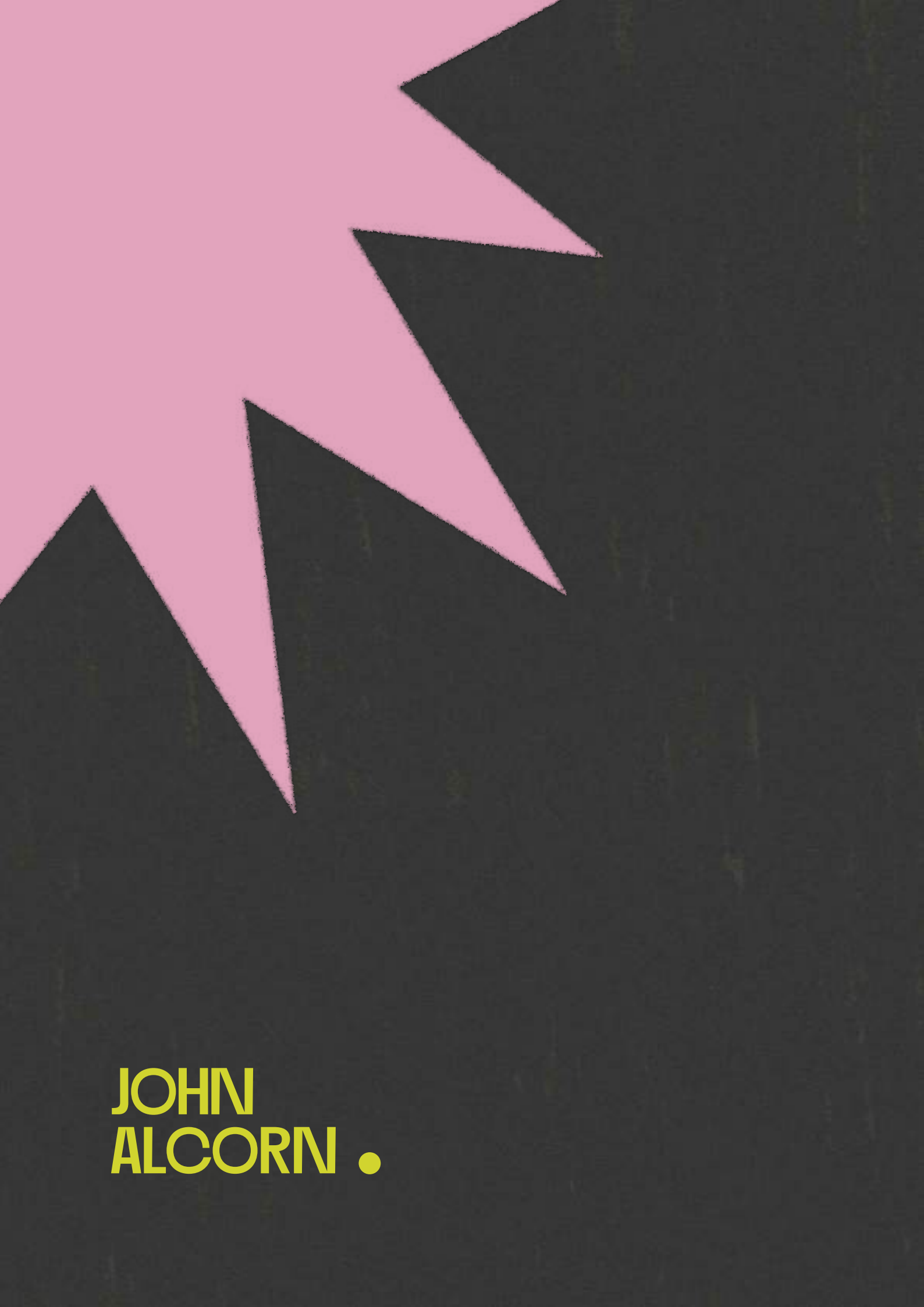
Nei suoi lavori, il messaggio emerge attraverso accostamenti cromatici audaci, composizioni fluide e l'uso simbolico della forma.

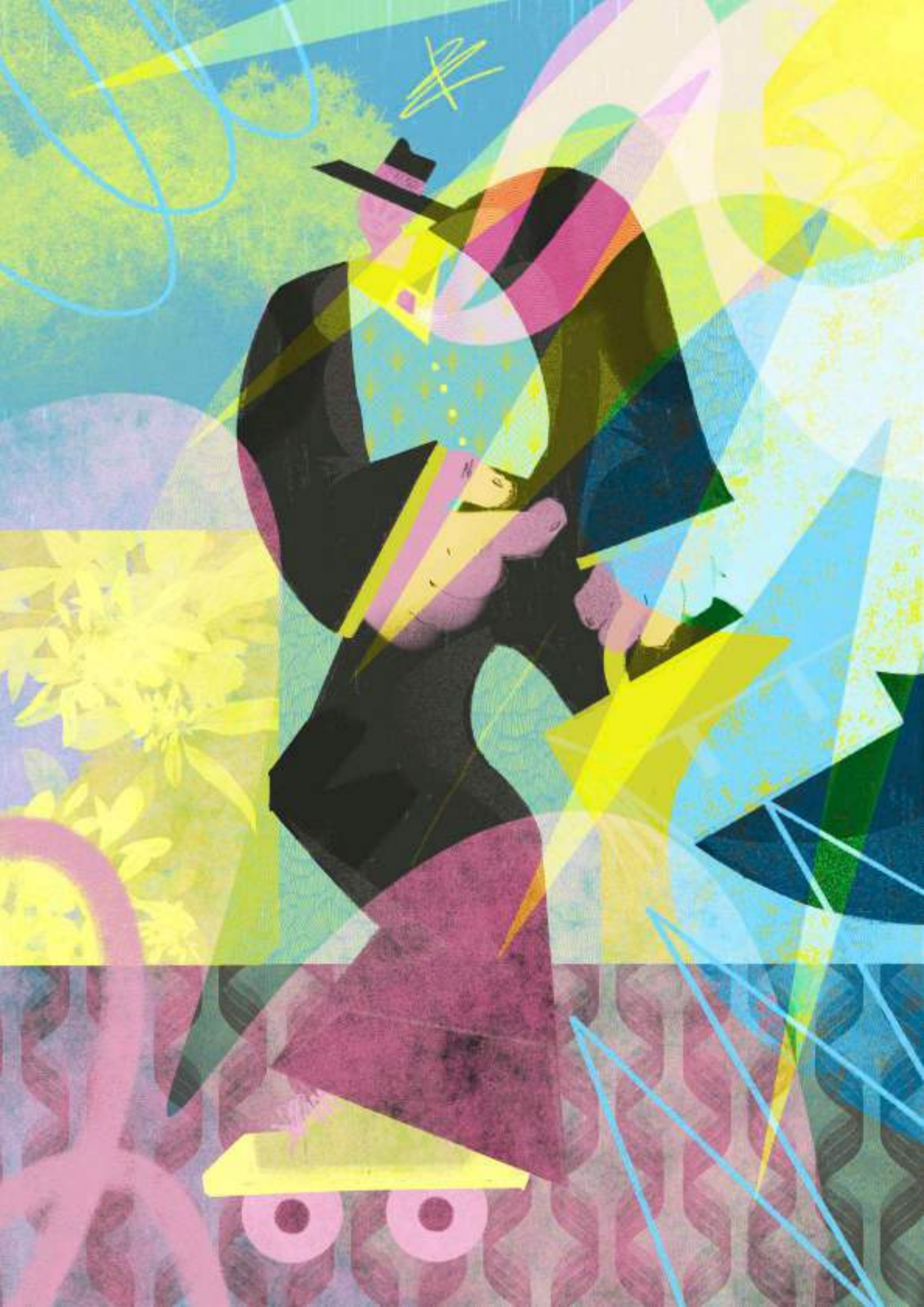
Nella rilettura, si sperimenta con la sintesi grafica e l'impatto visivo: il colore diventa veicolo emotivo, la tipografia si fonde con l'illustrazione, e l'intero spazio è pensato per dialogare con chi osserva. L'eredità di Glaser si percepisce nella capacità di dare forza a un'idea attraverso l'estetica, in un equilibrio continuo tra immediatezza e profondità. Le immagini non spiegano, ma suggeriscono. Comunicano attraverso forme che restano nella memoria, trasformandosi in icone.

Seymour Chwast è riletto attraverso un segno più grezzo, narrativo, carico di intenzionalità.

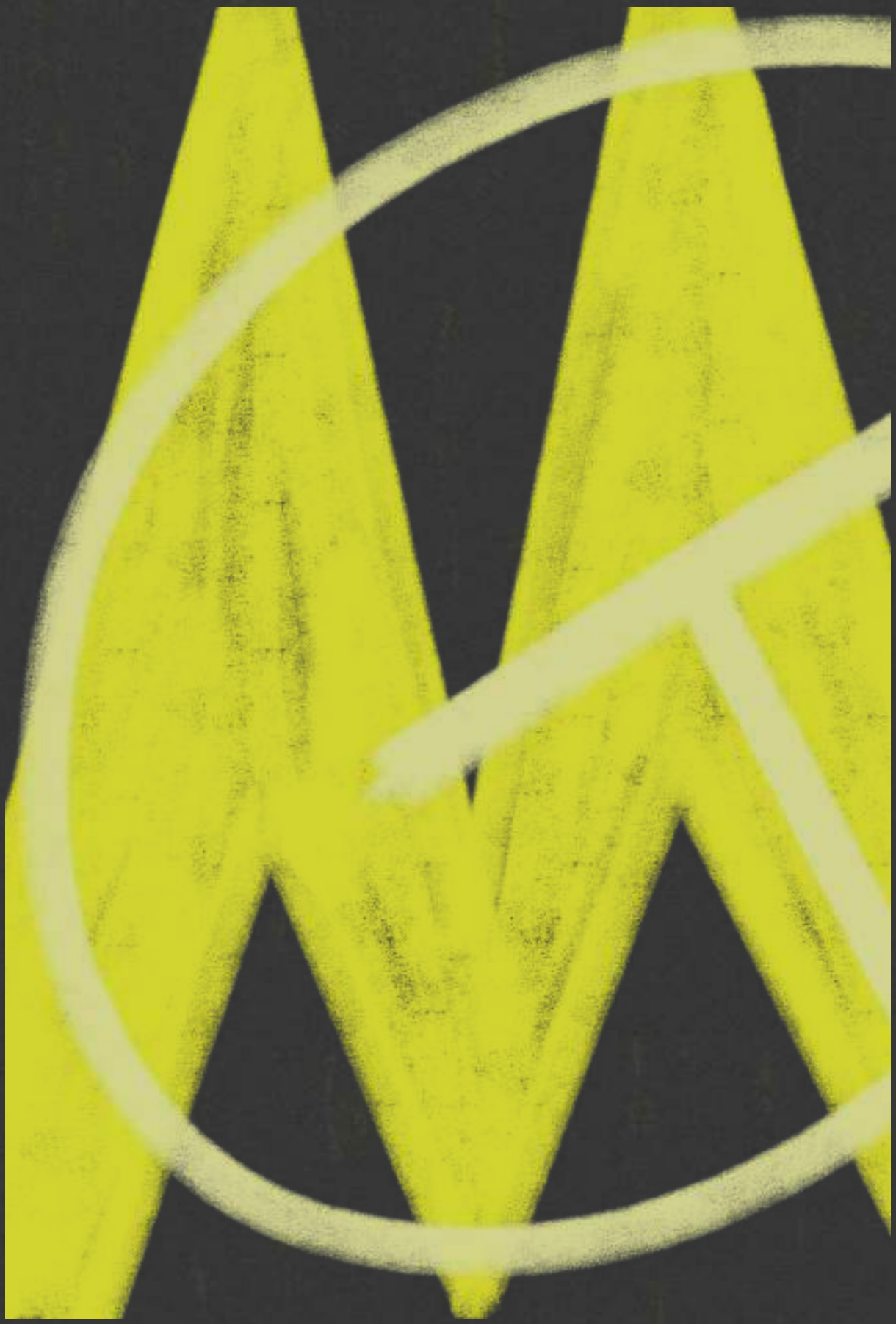
L'ironia e la critica sociale presenti nelle sue opere diventano strumenti per riflettere sul presente.

Il tratto si fa volutamente "sporco", manuale, imperfetto, per sottolineare la componente umana e diretta del messaggio. Le figure sono essenziali, ma espressive, immerse in ambienti caricaturali o assurdi. Il testo, quando presente, è parte integrante della composizione e non mero accompagnamento. Questa rilettura valorizza la forza comunicativa dell'immagine, che parla prima ancora di essere decifrata. In linea con Chwast, il disegno è visto come veicolo per l'impegno, ma senza perdere mai la componente ludica, ironica, quasi teatrale del gesto grafico.


JOHN
ALCORN



MILTON
GLASER.



SEYMOUR
CHWHAST.